CECILIA BARTOLOMÉ

EN LA EOC

11–25 MARZO — 12:00 H

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS



VER AHORA





FLORES EN LA SOMBRA

A principio de los años 60, Cecilia Bartolomé entró en la especialidad de Dirección de la Escuela Oficial de Cinematografía; en 1969 se convirtió en la única mujer, junto a Josefina Molina, en graduarse en dicha especialidad a lo largo de toda la historia de la institución. Las dos próximas sesiones de "Flores en la sombra" recuperan varios de los trabajos que Bartolomé realizó en la escuela, desde sus primeras piezas hasta obras abiertamente reivindicativas como *Carmen de Carabanchel.* Además, acompañamos las sesiones con una entrevista a Cecilia Bartolomé realizada por Ana Calpena, de Filmoteca Española, y varios materiales depositados en nuestros archivos, empezando por documentos del expediente académico de la cineasta en la EOC y terminando por un texto, tan amargo como hilarante, en el que la propia Bartolomé explicaba en 1985 cómo se hace una película.

"CECILIA BARTOLOMÉ EN LA EOC I", DISPONIBLE DEL 11 AL 18 DE MARZO, INCLUYE:

- ***LA SIESTA*** **(1962)**
- ***CRUZADA DEL ROSARIO*** **(1964)**
- ***LA NOCHE DEL DOCTOR VALDÉS*** **(1964)**

"CECILIA BARTOLOMÉ EN LA EOC II", DISPONIBLE DEL 18 AL 25 DE MARZO, INCLUYE:

- ***CARMEN DE CARABANCHEL*** **(1965)**
- ***LA BRUJITA*** **(1966)**
- ***PLAN JAC CERO TRES*** **(1967)**

Además de las dos sesiones anunciadas, nuestro canal online recoge también este mes la que probablemente sea una de las prácticas más importantes en toda la historia de la EOC, *Margarita y el lobo.* Rodada en 1969, este cortometraje provocó tal revuelo que el gobierno franquista decidió prohibir su exhibición fuera de la EOC. *Margarita y el lobo* estará disponible en "Flores en la sombra" en una versión con subtítulos adaptados hasta el último día de marzo.

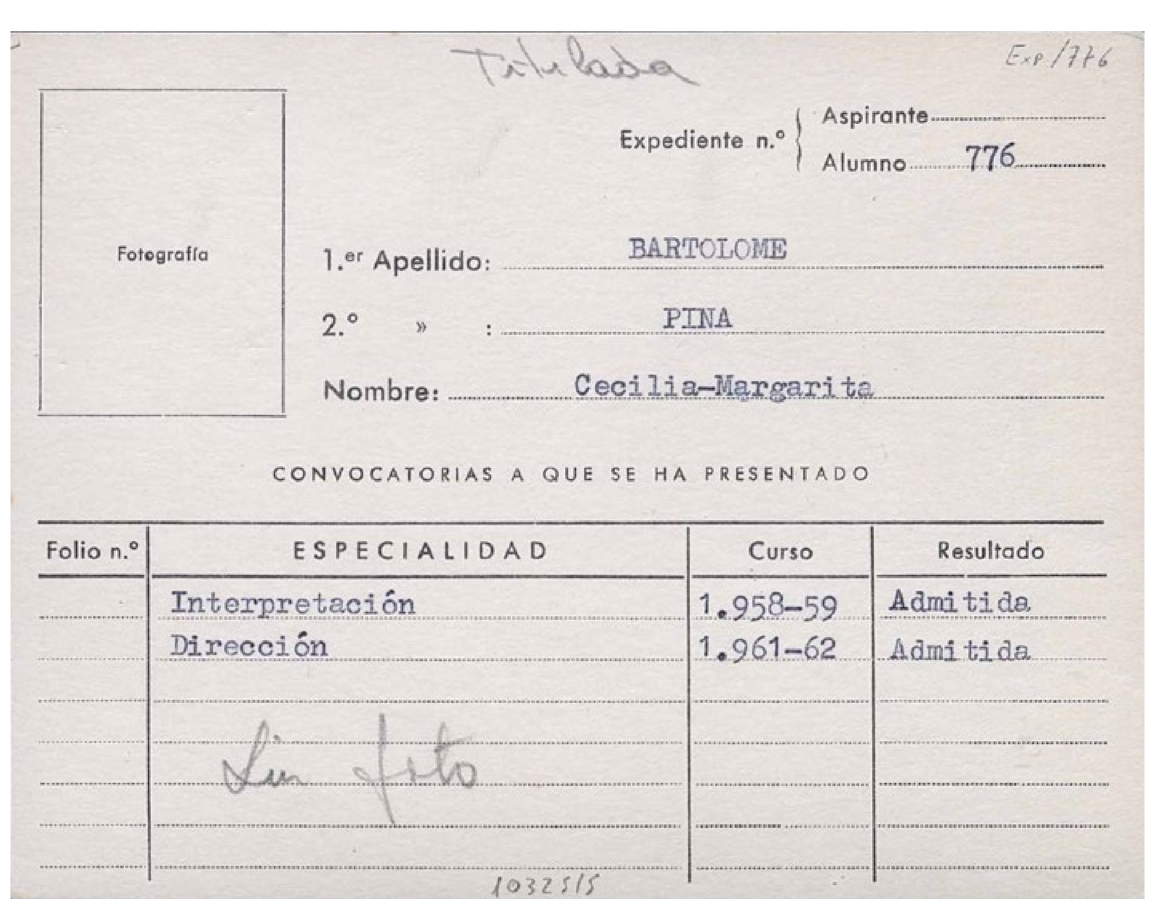


ENTREVISTA A CECILIA BARTOLOMÉ

ANA CALPENA
FILMOTECA ESPAÑOLA

En 1961, de las 75 personas que intentaron ingresar en la especialidad de Dirección en la Escuela Oficial de Cinematografía, fuiste una de las 11 que finalmente lo consiguieron. Pero unos años antes, en 1958, te matriculaste en Interpretación.

Me sirvió para ver las prácticas y para estar en contacto con los actores, pero lo hice por un problema de edad. En Dirección no se podía entrar hasta los 21 años. Yo había hecho mucho teatro en la escuela cuando estaba en España. Con nueve años dirigí mi primera obra de teatro en el barco de ida para Guinea, en la que por supuesto interpreté a la protagonista. Se trataba de *La pastorcilla ambiciosa,* un cuento que tenía en una revista de aquella época que se llamaba "Bazar" y editaba la Sección Femenina. Ahí también surgió mi faceta de productora; decidí no cobrar entrada pero sí pasar la bandeja ante la tripulación y todos los ricachones del barco. Sacamos unas 300 pesetas, estoy hablando del año 1950, una pasta para aquella época. Después de estar en Interpretación, mi padre me volvió a llevar a Guinea para meterme un poco en cintura y tenerme vigilada. Es una de las cosas que tengo que agradecerle porque allí estuve dirigiendo teatro en la Asociación Teatral de Guinea Española. Conseguimos montar un teatro en un secadero de cacao donde representábamos durante una semana una obra y a continuación



Exp/776

Fotografía

Expediente n.º { Aspirante .... Alumno 776

1.er Apellido: BARTOLOME

2.º » : PINA

Nombre: Cecilia-Margarita

CONVOCATORIAS A QUE SE HA PRESENTADO

Folio n.º	ESPECIALIDAD	Curso	Resultado
	Interpretación	1.958-59	Admitida
	Dirección	1.961-62	Admitida

Sin foto

1032515

Ficha de alumna de Cecilia Bartolomé en la EOC

ANA CALPENA

nos poníamos a ensayar otra. En *La barca sin pescador*, que se representaba mucho entonces, me cogí el papel de la abuela porque me apetecía muchísimo crear un personaje de anciana. Al mismo tiempo entré en la radio como locutora y hacía teatro radiofónico.

Y por fin cumpliste 21 años, regresaste a España y entraste en Dirección. En documentos previos a la práctica de cine documental *Cruzada del rosario* escribes: "Discurso del padre Peyton que pronunciará en Plaza de Castilla. Será una concentración como un reportaje de actualidad". Este trabajo, ¿fue como un antecedente de *Después de...*?

Cogí este tema porque me parecía muy fascinante ver allí a un millón de personas que este señor había conjurado para rezar el rosario. Me interesaba mucho cómo una persona puede mover de repente ese cisco. En *Después de…* no me interesaba el gentío, la cantidad de personas, sino el motivo. No me importaba si había 1000 o 2000 personas, sino que me dijeran por qué estaban ahí, por qué creían en ello. Los motivos que les movían era lo interesante, las declaraciones surrealistas… En *Cruzada del rosario* me interesaba el movimiento de masas. Me horroriza cómo se puede movilizar e hipnotizar a tanta gente. Los tres grandes dictadores del momento eran tres payasos, tres ridículos. Yo saqué la máxima nota en Formación del Espíritu Nacional. Las obras de José Antonio Primo de Rivera me las sabía todas. Eran unos escritos totalmente discutibles, pero al menos era un discurso serio. Te dan un discurso fascista, pero un discurso fascista serio, no payasadas. Yo respeto a una persona que tiene una teoría y que la desarrolla de una forma seria.



Cruzada del rosario

A partir del segundo año ya ruedas prácticas en la Escuela con sonido y en 35 mm. *La noche del doctor Valdés* fue la primera. Resulta curioso en esta práctica ese plano final con la sonrisa de la protagonista. ¿Supone un final abierto o una posibilidad de salida que le concedes?

Quizás no estuvo bien esa sonrisa final. Yo lo hice con el sentido contrario. Creo que la sonrisa es muy sardónica y de amargura. Ella está esperando que su tío no forme parte de ese mundo tan horrible que ha descubierto allí. Es un trabajo muy dudoso y fallido porque quise hacer varias cosas al mismo tiempo. No sabía cómo terminarlo. Colgaba de un hilo porque intervino José Luis Borau. La historia está basada en un cuento de terror en el que al final se descubren los cadáveres de los médicos y que los locos habían asumido el papel de estos. Borau me dijo que no le gustaba ese final, que era muy americano y muy manido, que había que jugar mucho con la ambigüedad. Discutimos mucho y al final teníamos pendiente cómo terminar. De ahí ese final absurdo.

El mismo año que presentas este guion presentas otro, *Juegos de tarde*. En el informe sobre este último, Juan Miguel Lamet indica que solo es una situación y que quedan muchos cabos en el aire. Berlanga en el mismo sentido apunta que solo hay una idea. Sin embargo, Carlos Saura opina que este guion es más personal que *La noche*, más interesante y mejor construido. Choca mucho el contraste de opinión.

Ahí está el por qué andábamos dando palos de ciego. Decías: "esto le va a gustar a este, pero esto otro no le va a gustar...". Son ejercicios muy primitivos en los cuales tú entras con el cine que se veía en España. Ojo, en la Escuela teníamos la suerte de que podíamos ver algunas películas de fuera que nos traían los sábados. Las películas que entraban en



La noche del doctor Valdés

España y eran rechazadas por la censura las pasaban en la Escuela antes de devolverlas por la aduana. Porque éramos alumnos de cine, igual que a los alumnos de medicina les dejan ver el cuerpo desnudo que están diseccionando. Vimos bastantes películas que en España no se podían ver. Eso fue muy importante. Además, al ser alumnos, lógicamente todos queríamos hacer una cosa que fuera epatante.

¿Tipo Antonioni?

Antonioni entre mis compañeros era Dios. A mí Antonioni me caía muy gordo. No me interesaba en absoluto. Me parecía un diletante. Hay autores que me gustan más o menos pero que crean mundos como Fellini. A mí el mundo que creaba Antonioni me importaba un pito. Pero hice una práctica antoniniana. Había hecho una práctica anterior de la que se habían quejado, y si

ENTREVISTA A CECILIA BARTOLOMÉ

ANA CALPENA

"JUEGOS DE TARDE" - de Cecilia M. Bartolomé Pina

Es sólo un ambiente, una situación, la última. Quedan muchos cabos en el aire. Incluso diálogos, Me queda corto de trabajo. Sólo con reservas, POSIBLE.

(Juan Miguel Lamet)

Más personal que "La noche del doctor Valdés". Está bien construído y el tema es interesante. SI.

(Carlos Saura)

Corto. Hay una idea. POSIBLE.

(Luis G. Berlanga)

Informe de Juan Miguel Lamet, Carlos Saura y Luis García Berlanga sobre *Juegos de tarde*

para aprobar había que hacer eso, yo lo hacía, que es muy fácil y una lo sabe hacer. Puse a la actriz apoyada en una pared muy bonita con agujeritos de la Casa de Brasil. Miraba al infinito un rato y luego otro rato miraba hacia abajo. En fin, me las apañé para poder rellenar unos diez minutos sin contar absolutamente nada, que es lo que estaba de moda. Eran pequeñas prácticas mudas que llamábamos 'fumetti'.

¿Las prácticas eran libres?

Eran libres hasta cierto punto. Yo he visto casi todas las prácticas que se hicieron en la Escuela desde su inicio y en ellas encontrabas un chiste o un pequeño detalle, pero eran absolutamente ortodoxas. Manolo Gutiérrez Aragón, otros y yo decidimos por primera vez en la Escuela hacer prácticas libres. Esa fue la ruptura. Hasta ese momento las prácticas se hacían dentro de, digamos, una autocensura. Tú asimilabas que no podías hacer ciertas cosas. Creo que nuestra generación fue la primera que de repente dijo que no le daba la gana autocensurarse y entonces se montó un pifostio estupendo porque claro, de pronto se encontraron con todas las prácticas aquellas que no solo era la mía -con la mía me refiero a *Carmen de Carabanchel*-, sino también las de otros alumnos.

Según los archivos, rodaste *Carmen de Carabanchel* estando embarazada de tu primer hijo y lo tuviste antes de poder montarla. En una carta pides que lo tengan en cuenta para que no conste como abandono de la práctica y para que no tenga lugar la pérdida de curso.

Mandé cartas pidiendo adelantar la práctica para que no me cogiera el rodaje dando a luz. Tuve a dos niños estando en la Escuela hasta el punto de que yo fui la primera estudiante que utilizó el seguro escolar por hospitalización por parto. *Carmen de Carabanchel* me parece la más interesante de todas mis prácticas porque estoy contando algo de lo que está pasando en España en ese momento y de lo que no se hablaba: los embarazos no deseados, la carencia de cualquier tipo de control de natalidad y la frigidez de las mujeres debido a que por muchas ganas que tuvieran si pensaban en lo que podía pasar se les quitaban las ganas. Eso me contaban. Me afectó tanto ver aquello que me dije que tenía que hacer una película. Yo estaba viviendo en una zona de bloques oficiales frente al estadio Vicente Calderón. En las escaleras nos veíamos todos y ahí entré en contacto con una sociedad que yo no conocía. En mi familia cada nacimiento era una alegría y yo estaba más contenta que unas castañuelas con mi embarazo, pero para el resto de gente que veía a mi alrededor era un drama, un horror y una angustia. Escuchaba contar, por ejemplo, intentos de abortos alucinantes en la peluquería, tal y como lo reflejo en una de las secuencias. Era el pan de cada día. La historia de mi vecina, de la que me hice amiga, es la que reflejé en *Carmen de Carabanchel*. Yo, aunque venía de una familia súper católica y conservadora, no vivía este horror para nada. Influye mucho también el nivel social. Yo acudía a un ginecólogo al que llamábamos "el de los coños progresistas", que era un médico moderno y el único que ponía tratamiento, y pude tener los hijos que quise cuando quise. Por otro lado está el final de *Carmen*, que no me lo inventé. Fue lo que le pasó de verdad a mi vecina. La dejé con siete hijos cuando me mudé de allí.

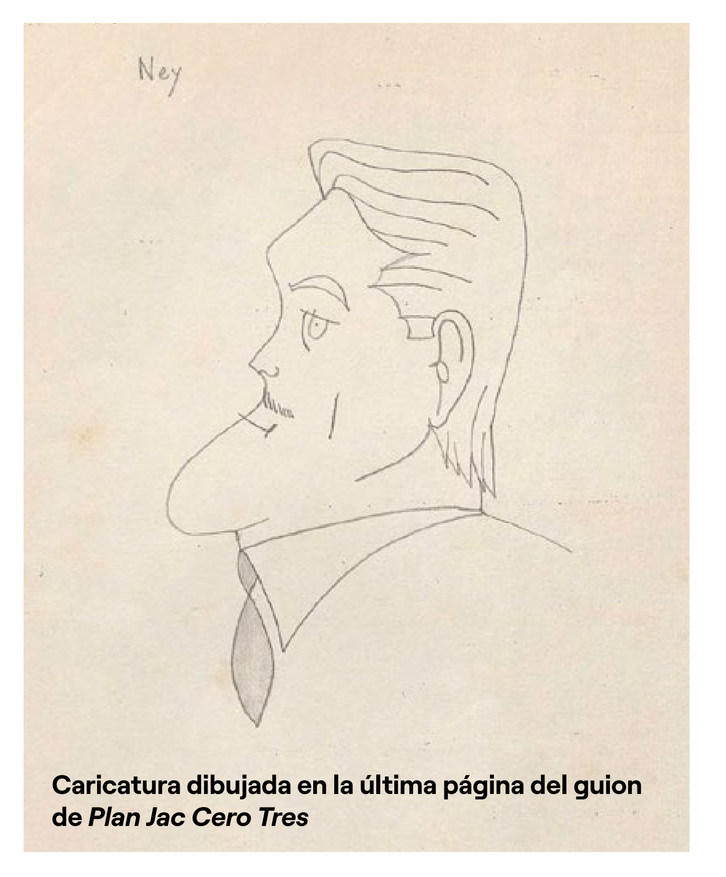

Carmen de Carabanchel

ENTREVISTA A CECILIA BARTOLOMÉ

ANA CALPENA

La historia se acompaña musicalmente con una versión de *Carmen* de Bizet. ¿Con qué intención?

Es una versión cómica con la que quería remarcar continuamente la diferencia con la Carmen sobre la que se había hecho bastantes películas en el cine. Esta es la anti-Carmen. No la Carmen devoradora de hombres que nunca se quedaba embarazada sino la Carmen española con cuatro hijos y peleando desesperadamente para no quedarse preñada otra vez. En aquella época yo tenía a mi alrededor montones de amigas y de vecinas con unos problemas del copón para no quedarse embarazadas. Cuando estaba embarazada me preguntaban si estaba contenta y al decirles que sí, que me apetecía mucho tener un hijo, me miraban como si dijera que me encantaba comer mierda. Porque eso era el terror.



Caricatura dibujada en la última página del guion de *Plan Jac Cero Tres*

Con la siguiente, *La brujita,* aprobaste finalmente segundo.



La brujita

Así es. El objetivo era aprobar y por eso elegí una historia clásica de terror, un género que me gusta mucho. Adapté un cuento de Robert Bloch. Si no aprobaba en ese tercer intento perdía la posibilidad de pasar a tercero y obtener el título de la Escuela, sin el cual no podía dirigir películas. Eso es muy importante. Había mucha pelea por entrar en la Escuela porque solo había dos maneras de poder dirigir: tener el título o haber hecho muchas películas en un escalafón profesional típico. Claramente las mujeres no podíamos dirigir más que a través de la primera opción. ¿A qué mujer le dejaban dirigir? A alguna actriz famosa con contactos como Ana Mariscal o a Margarita Alexandre, una mujer muy importante y un gran ejemplo. Rodó un documental sobre las formas de representar a Cristo crucificado que a Franco le entusiasmó. Tuvo carta blanca para rodar *La gata,* que le costó un disgusto y se marchó de España a Italia, Cuba y México. Una historia increíble la suya.

E. O. C.
PRODUCCION

Título LA BRUJITA

2º Curso - Grupo 14

1. Guión y Partitura									
2. Personal artístico									
3. Personal técnico									
4. Escenografía	1.325	–							
5. Interiores									
6. Exteriores	300	–							
7. Material virgen	16.290	–							
8. Laboratorio									
9. Títulos e insertos									
10. Seguros e impuestos	300	–							
11. Gastos generales y publicidad									
TOTAL PESETAS	18.215	–							
Imprevistos 10 %	1.821	–							
TOTAL GENERAL	20.036								

Madrid, 16 de Mayo de 1966

EL JEFE DE PRODUCCION
Kathryn G. Waldo

Presupuesto para *La brujita*

¿Con qué medios contabais en la escuela?

La Escuela era un lujo. Rodábamos en 35 mm. Teníamos un plató profesional y enorme con entrada para camiones, tres grúas de diferente tamaño, salas de montaje y de sonorización impresionantes, camerinos y salas de maquillaje... Por eso todo el mundo se daba de bofetadas por entrar y rodar, porque era un pastón. Cada práctica le costaba al Estado una pasta. La Escuela tenía el mismo presupuesto que la Escuela de Medicina. Para *Plan Jac Cero Tres*, mi siguiente práctica tras *La brujita,* se construyó un decorado enorme hasta el punto de que aforaba en los planos. Incluso tuve la suerte de poder repetir la práctica y hacer *Margarita y el lobo*.

***Margarita y el lobo* fue prohibida por la Junta de Censura y Apreciación de Películas tras haber sido enviada a esta institución por parte de la dirección de la Escuela. ¿Es cierto que te ofrecieron ir a Francia con ella para programarla junto con una obra de Agnès Varda?**

Ese fue un momento clave en mi vida. Juan Huarte, que había producido un par de películas a Jorge Grau, estaba enamorado de *Margarita y el lobo*. Sacó una copia clandestina por si acaso la intentaban destruir en la Escuela. Lo que me propuso, al mismo tiempo que Christian Ferry, que era el presidente de Paramount en Europa, fue llevarse la copia a París y pasarla junto a otro mediometraje de Agnès Varda. Ella estaba

ENTREVISTA A CECILIA BARTOLOMÉ ANA CALPENA



Margarita y el lobo

"DECIDIMOS POR PRIMERA VEZ EN LA ESCUELA HACER PRÁCTICAS LIBRES. ESA FUE LA RUPTURA. HASTA ESE MOMENTO LAS PRÁCTICAS SE HACÍAN DENTRO DE, DIGAMOS, UNA AUTOCENSURA. TÚ ASIMILABAS QUE NO PODÍAS HACER CIERTAS COSAS. CREO QUE NUESTRA GENERACIÓN FUE LA PRIMERA QUE DE REPENTE DIJO QUE NO LE DABA LA GANA AUTOCENSURARSE"

encantada de hacer esto juntas. Ahí fue cuando yo me rajé. La vida en las colonias era una vida completamente distinta y me había costado muchísimo adaptarme a España. Madrid, en aquella época, me parecía un lugar lúgubre, sucio y feo. Me acostumbro a Madrid, tengo dos hijos, mi marido empieza a tener una posición, al igual que yo, que estaba haciendo publicidad, e irme a Francia sin saber si me adaptaría o no... Además, si yo estreno eso en París es un delito porque no es de mi propiedad sino de la Escuela. Hablándolo con un amigo abogado me dijo que me metía en un lío de mucho cuidado. Si me quería exiliar era lo ideal pues iría con una película prohibida en España y podía hacer una carrera allí. Me dije que yo era más joven que Franco y que cuando se muriera podríamos tener aquí una democracia. Eso esperábamos. Pero la decisión final fue mía y cambió mi vida, para bien o para mal. Nunca lo sabré.

Entrevista realizada por Ana Calpena Santana a finales de febrero de 2022 en Filmoteca Española

776 Exp/776

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
2562

Subsecretaría / Dirección General: de Cultura Popular y Espectáculos.
Servicio: Cinematografía.
División / Sección: Junta de Censura y Aprec.Películas.

Fecha y ref.ª: Madrid, a 23 de Junio de 1.970, mta.-

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
060769 JUN 27-70
REGISTRO GENERAL

REGISTRO DE ENTRADA
N.º 558
Fecha 30-6-70

Exp. núm. 60.450.-

Visto su escrito de 24 de Abril ppdº., registrado con el número 1.511/70. Visto el acuerdo adoptado por esta Dirección General en oficio número 542 de 31 de Enero del año en curso, referente a la censura, calificación, y ulterior exhibición de las películas realizadas con carácter de prácticas docentes por los alumnos de esa Escuela, la Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, en su reunión del dia 22 del actual, ha procedido a examinar la titulada "MARGARITA Y EL LOBO FEROZ", tomando el siguiente acuerdo:

Prohibición total a efectos de su proyección en cualquier ámbito y de su cesión a cualquier entidad o persona.-

Lo que comunico a V.S. para su conocimiento y efectos oportunos.-

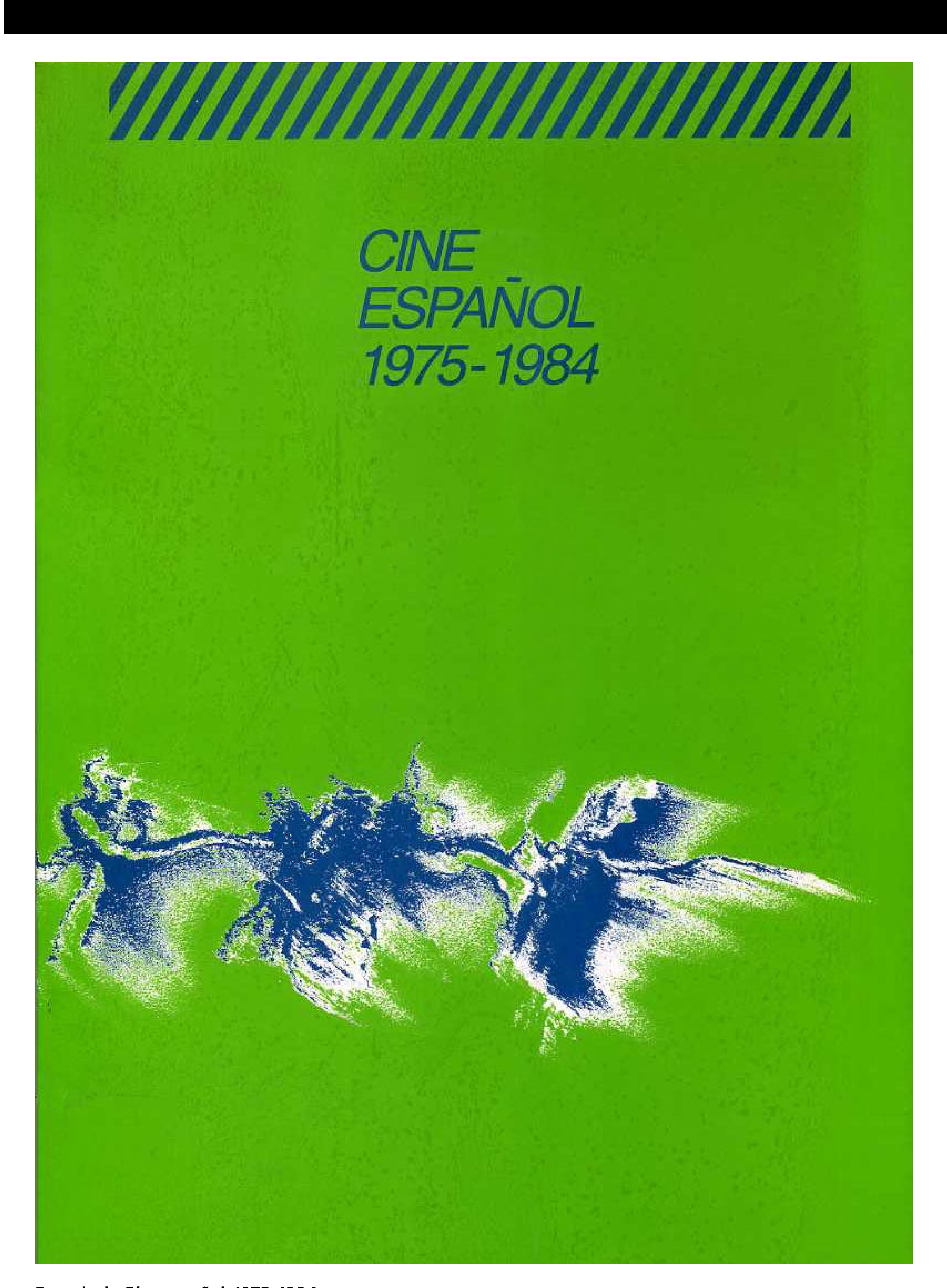
Dios guarde a V.S. muchos años.-
EL DIRECTOR GENERAL
P.O.

Mod. 704

E.5.

A: Sr. Director de la Escuela Oficial de Cinematografía

Comunicacion de la censura referente a *Margarita y el lobo*



Portada de *Cine español, 1975-1984*

Ofrecemos a continuación un texto de Cecilia Bartolomé publicado en *Cine español, 1975-1984*, editado en 1985 por Aula de Cine, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

BREVE MANUAL DE CÓMO LLEGAR A SER REALIZADOR DE CINE EN ESTE PAÍS

CECILIA BARTOLOMÉ

En aquella deliciosa película de Fernando Fernán-Gómez que se llamaba "La vida por delante" había un momento en que el protagonista (el propio Fernando) decía que había estudiado para abogado porque era una carrera que tenía "muchas salidas"... Y a continuación, en una serie de "gags", veíamos al interfecto realizando los oficios más dispares, incluido el de presentador de una sala de fiestas.

Algo parecido pasa con el trabajo de realizador o director cinematográfico: el trabajo más agotador, el que más horas y energía te consumen, no es precisamente el relativo a la llamada "puesta en escena". Sino cosas como: ejercer de "relaciones públicas", liar a los que tienen dinero para que lo suelten, batallar con laboratorios, distribuidores y exhibidores y un largo etc., que incluye (y lo he experimentado en mi caso y en el de muchos compañeros) pegar los afiches de la película por la calles y en el vestíbulo de los hoteles, en algún festival.

No sé si en otros países ocurre lo mismo, aunque me temo (por lo que me han contado algunos compañeros europeos e inclusos americanos) que, en lo substancial, las cosas son parecidas en todas partes.

Por ello pienso que, dada la gran cantidad de gente joven (y no tan joven) que sueña con dedicarse a la realización de cine, más que una docta disertación sobre el asunto, sería más práctico redactar una especie de manual sobre las cosas que un director en ciernes tiene que saber.

Dejo al margen tareas específicas de realización, porque se presupone que el aspirante ya las conoce (en el fondo son "pecata minuta") y además hay gente mucho más preparada y experta que mi humilde persona para hablar de este tema.

Partamos del supuesto de una persona que tiene una idea, una historia, y quiere llevarla, como realizador, a la pantalla, convertir dicha idea en una película.

1º Guión

Lo primero que hay que hacer es escribir un guión con sus correspondientes diálogos. En otros países (y sobre todo en Estados Unidos) existen escritores cinematográficos muy competentes por dicha tarea. Aquí hay que olvidarse de ésto y convertirse uno mismo en guionista, dialoguista, etc. Y en un trabajo que necesita pasar por varias manos, conseguir los mismos resultados en una sola persona. (Puede ayudarte algún amigo, que en general es tan inexperto como tú, pero algo es algo).

Sí, ya sé que están ahí Azcona y un par de nombres más. Pero aparte de que son carísimos, creo que tienen trabajo de seguido hasta dentro de una década.

"LA SIESTA"

Guión de Cecilia M. Bartolomé
1º Curso de Dirección

Aquel grupo de chicos y chicas no se distinguía mucho de los que aprovechan un día de fiesta para ir al campo de excursión. Clase media, ropas cómodas, pelo revuelto por el ejercicio, todos estaban diseminados bajo los árboles, descansando en diversas posturas en aquel pequeño claro de la maleza. Por enmedio, tiradas sobre la tierra reseca, se veían cestas de mimbre, restos de comida, jersey s y algunas botellas vacías.

La única nota de actividad la ponían los tres que jugaban a las cartas con desgana. La partida parecía aburrida y uno se desabrochó la camisa y se pasó la mano por la frente llena de sudor.

Cerca de ellos unas chicas permanecían sentadas de la manera más cómoda posible bajo un corpulento árbol. Dos mantenían una charla cualquiera, mientras que otra se miraba pensativamente la punta de las uñas.

Más allá, practicamente bajo unos matorrales otra muchacha se había decidido a sestear y se había tumbado cómodamente con la cara cubierta por un pañuelo de cabeza.

Cerca, dos chicos y una chica discutían algo mientras fumaban perezosamente.

Un poco más lejos un a pareja estaba medio abrazada sin llamar demasiado la atención. De pronto aterrizó sobre ellos un pequeño trozo de pino. Se separaron rápidamen te y miraron en la dirección de donde había venido la agresión.

Un muchacho corpulento estaba unos metros frente a ellos mirándolos con sorna. Les dijo algo burlonamente mientras acababa de desgajar la ramita de pino que tenía en las manos. Luego se separó con dificultad del tronco en que estaba apoyado y con pasos no muy seguros se dirigió al centro del claro. Encontró por fin una botella con algo de bebida , echó un trago y quedó allí en medio, con la botella en la mano y aire indeciso.

Mientras tanto, el novio había empezado un gesto de incorporarse en persecución del borracho, pero la chica le tranquilizó y empezó a quitarle las briznas de hojas que tenía en el pelo. Pero como vieron qu e el borracho volvía a su puesto de antes, se levantaron y

Primera página del guion de *La siesta*

2° Buscar productor

Ya tienes un guión (por supuesto, crees que es excelente) y con él bajo el brazo pasas a recorrer el calvario de productoras con su señor productor correspondiente.

Pues bien: las productoras españolas (salvo dos o tres excepciones) no existen. Existe un señor que ha producido una película una vez (con un préstamo del Banco o de las Comunidades Autónomas) pero Productor de Cine, o sea el señor cuya profesión es montar todo el tinglado de una película, éso, vuelvo a decir, sólo hay unos pocos, que pueden contarse con los dedos de una mano.

Supongamos que tienes la suerte que tropiezas con uno de esas "rara avis" y le gusta tu idea o tu guión: ¡Enhorabuena! Has recorrido de un salto gran parte del camino previo y sólo vas a tener que batallar con una persona. La batalla puede ser durísima y cruenta, pero tu salud mental llegará más intacta al rodaje.

Por supuesto, intervendrá en el guión, te hará cortar o cambiar lo que tu consideras tus escenas mejores, te colocará, con mucha suerte, los actores más inadecuados (entre los que siempre te cae su santa esposa o amiguita querida) y, sobre todo, te hará rebajar costos de las maneras más ingeniosas e impensables (te convencen de que el monte de al lado de la ciudad parece mismamente los Picos de Europa que figuran en el guion y hasta llegas a creértelo). Pero, a pesar de todo, has tenido suerte.

3° Convertirte tú mismo en productor

Es lo que ahora se estila mucho, desde que los mismísimos americanos iniciaron la moda. Si Coppola y compañía lo hacen, y muy bien, ¿por qué yo no?

A fin de cuentas, para producir una película sólo hace falta una licencia fiscal que vale 27.000 ptas., inscribirte en el registro de productoras de la Dirección General de Cine... y conseguir dinero para hacer la película.

Para lograr este último apartado (que suele ser el más importante) hay varios caminos:
a) *Tener amigos con "pasta"*. O, en su defecto, ser hijo de familia rica, dispuesta a invertir la fortuna familiar en las experiencias cinematográficas de su vástago.

Es la solución más sencilla, pero tiene el problema de que casi siempre acabas mal con la familia. O te quedas sin amigos. Es pues una experiencia que puede hacerse, en general, sólo una vez.

b) *Conseguir créditos del Banco de Crédito Industrial.* Con la nueva ley de cine parece que ésto va a ser más fácil. Pero la reglamentación de cómo la Dirección de Cine va a poner en práctica la concesión de estos créditos a los propios autores, es algo todavía en el alero. Y hay cola de señores con su guión en ristre esperando que este maná les llegue del cielo. Mientras, para conseguir un crédito, como todo el mundo sabe, lo primero hay que tener dinero o impecables garantías. O sea que, ¡nada!

c) *Que te financien las autonomías*. Este sistema, muy en boga, tiene los inconvenientes de que está enfocado para la divulgación de la cultura y valores patrios de la nacionalidad en cuestión, e integrar en el equipo técnico y artístico un porcentaje determinado de individuos de la susodicha nacionalidad.

Esto da lugar (al margen de problemáticos intentos de adaptar el tema de la película para que tenga "señas de identificación" con el lugar en cuestión) a una investigación exhaustiva de la genealogía de los participantes en el film. Para poder cubrir el cupo exigido con personas a las que su madre parió en la autonomía o, en su defecto, con hijos de padres "oriundos".



Existen realizadores muy hábiles capaces de conseguir dinero de esta forma y hacerle un quiebro a la burocracia local. (Miguel Litín ha logrado parte de la financiación de su próxima película sobre la emigración griega a Sudamérica, del gobierno vasco. Parece ser que los paisajes de Grecia y los Andes, son idénticos a determinados parajes de los montes vasco-navarros). Pero eso son casos excepcionales de gente listísima que, al margen de ser realizadores de cine, serían capaces de montar un negocio de frigoríficos para los esquimales.

d) *Derecho de antena*. Es otro sistema relativamente reciente. Televisión, a cambio del derecho a programar tu película cuando finalice la exhibición en cines, te concede un número equis de millones a fondo perdido. Ayuda bastante a financiar un film, pero, como es de imaginar, TVE tiene un cupo limitado de películas a producir. Y creo que no hay un solo proyecto español que no se ponga en la lista para ver si es uno de los afortunados. Así como la lotería.

e) *Adelanto de distribución*. Es el método tradicional. Tan viejo como el mito de Fausto: o sea, vendes tu película, por adelantado, al diablo, para conseguir las miserables pesetas necesarias para hacerla.

Que, además, nunca alcanza a cubrir ni la tercera parte de los costes del film. El resto tienes que agenciártelos por los medios expuestos en los apartados a, b, c y d.

A cambio de este dinero "adelantado" la distribuidora se queda con la película y pierdes todo control sobre la explotación posterior de la misma. Pero de eso ya hablaremos en la fase de posrodaje.

Existen además otros medios para conseguir financiar un film, desde atracar a un banco a montar una cooperativa de amiguetes trabajando a cuenta. Pero son sistemas muy desacreditados por peligrosos e ineficaces. (La gente, últimamente, quiere cobrar cuando trabaja y si no te hace la vida, la película, imposible).

4° Rodaje de la película

Ya has conseguido el dinero para hacer la película y localizado y buscado actores. (Seas o no tú el productor, acabas de tener que llorarle a alguna estrella conocida, con la historia de que tienes el papel de su vida, para que interprete el o la protagonista. Si no, corres el riesgo de tener que comerte la película con patatas fritas).

En estos momentos estás ya tan agotado que malditas las ganas que tienes de rodar. Pero haces de tripas corazón y te lanzas a lo que podemos llamar el trabajo específico de realización.

Vamos a omitir la brega con los actores, cámaras, carpinteros, electricistas, sastras, maquilladores, gentes de decoración, regidores y un largo etc. Porque a estas alturas, estás ya fogueado y curtido por los sufrimientos de la financiación. Y eres capaz de vértelas con el mismísimo diablo.

Y es que, como un compañero me decía: si no has sido capaz de convencer a la gente de las excelencias de tus historias y sacarles el dinero, ¿cómo puedes aspirar que el variopinto mogollón de un rodaje haga lo que tú quieres...?

Lo máximo, en realidad, que puede ocurrirte es que te quedes sin dinero para terminar el rodaje. O que el propio productor (si es que lo tienes) decida cortar y te deje sin rodar la mitad del guión. (Caso de Víctor Erice en "El Sur"; Víctor me decía que él tenía pensado hacer una película realista y había salido un film "mágico" a su pesar. Al suprimir el productor toda la parte final de la historia, que transcurría precisamente en el sur aludido al título, todo el material rodado cobraba un tinte irreal).

E.O.C.-PRODUCCION

Plan de trabajo del film:

PRACTICAS 2º CURSO.- GRUPO 14

			Día	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
			Fechas	16	17	18	20	21																
	INTERPRETES	PERSONAJES	Total																					
1	Ana Martinez	Irma	5	X	X	X	X	X																1
2	Julián del Monte	Martín	5	X	X	X	X	X																2
3	María Trillo	Tía Inés	4	X	X	X		X																3
4	Elsa Baeza	Lidia	2		X		X																	4
5	Armando Gonzalez	Abuelo	3			X	X	X																5
6																								6
7																								7
8																								8
9																								9
10																								10
11																								11
12																								12
13																								13
14																								14
15																								15
16																								16
17																								17
18																								18
19																								19
20																								20
SECUNDARIOS		Criada		X	X			X																
		Chofer		X	X			X																
		Chico			X																			
FIGURACIÓN																								

ATREZZO	Libro pequeño, teveos, Maletas, paquetes, Pogo stick, pañuelo, muñeca, copa dorada, sangre congelada, velas, tijeras, tela, cepillo de pelo, juguetes, paraguas
VARIOS	Coche lujo Tía Inés; Seat Lidia, cachorro

PLANOS / Días	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
	5	3	29	14	22															
	6	4	36	15	26															
	7	8	1	16	27															
	17	9	2	23	28															
	18	10	25	24	30															
	19	11	31	33	37															
	20	12	32	34	38															
	21	13		35	39															
					40															
					41															
					42															
					43															
					44															
Total	8	8	7	8	13															

Plan de trabajo de *La brujita*

5° Post-rodaje

Aquí se repiten un poco los problemas del rodaje pero, como los equipos de montaje y sonorización suelen ser muy reducidos, la batalla se limita a lo específico cinematográfico y paso por alto el tema.

La única objeción a consignar es que si eres tú el productor de la película tienes que prever "pasta" suficiente para esta fase que, aunque presupongas lo contrario, es carísima.

Si dependes de créditos (que a veces los conceden) de salas de montaje y sonido y de los laboratorios, corres el riesgo de que tus acreedores se harten y te dejen la película sin terminar.

Concretamente, mi hermano y yo montamos nuestros "Después de..." rodeados de latas de "Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón" de Pedro Almodóvar, que había sido ignominiosamente expulsado de la sala de montaje por impago, teniendo que dejar el material rodado en prendas. (Por supuesto, mi hermano y yo estábamos en la misma situación y no nos llegaba la camisa al cuello. Afortunadamente tanto Almodóvar como nosotros, al final, pudimos terminar nuestras películas. Pero otros no han tenido esa suerte).

6° Distribución

Y cuando ya te crees que has terminado (tienes una lista de la primera copia de tu flamante película) te das cuenta de que es ahora cuando los problemas empiezan de verdad.

Porque conseguir financiación, rodar, montar y sonorizar son cositas simples comparadas con la lucha para conseguir que tu film se vea (que en principio es la razón por la que lo has hecho. Por puro placer estético y personal hay otras artes mucho más adecuadas y, sobre todo, más baratas).

Las distribuidoras, en España, son unos negocios impecables controlados, en general, por multinacionales americanas. Y con una mentalidad muy anglosajona hacen un culto al dinero y a la eficacia que no se puede negar les va muy bien. Es el único negocio que conozco en el que las ganancias son limpias y sin riesgo. Para entendernos, son los intermediarios del cine, los Merca-Cine.

Ellos compran (o tienen en su poder por medio del adelanto de distribución) una película española. Van a comercializarla por medio de sus redes de exhibición asociadas o conocidas. Pero ocurre que la película española les importa un pimiento. Es, simplemente, un medio para conseguir licencias de importación para los films americanos (o europeos) que consideran la base de su negocio.

A cambio de tu película ellos van a poder importar cuatro extranjeras, en unas condiciones en las que cabe toda la picaresca del mundo. O sea que pueden aparentemente cumplir todos los requisitos y, al mismo tiempo, lograr que tu película no vea ni de lejos una sala de exhibición.

Esto lo hemos sufrido muchos realizadores en nuestras propias carnes. Puedo decir, en mi caso concreto, que "Después de..." ha conseguido ocho licencias de importación para la distribuidora, habiéndola proyectado (o simulado proyectarla) un par de días en veinte ciudades del país, sin anuncios ni ningún tipo de publicidad. El reglamento exigía veinte ciudades y oficialmente se han cumplido.

Es, pues, perfectamente comprensible la justa indignación de los distribuidores ante la nueva ley del cine, en la que se intenta, sencillamente, que las distribuidoras distribuyan... las películas españolas. Ahora, para conseguir licencias de importación tendrán que conseguir que la película española haya dado determinado dinero. A más recaudación, más licencias. O sea, que tendrán que exhibir de verdad, promocionar de verdad, y mimar a los susodichos filmes del país.

A las honrosas excepciones, porque las hay, de distribuidoras que se han tomado en serio el cine hecho en este país, no les ha ido tan mal. Y ahí están los taquillajes de "Truhanes", "Los santos inocentes" y bastantes más.

7° Exhibición

Puede parecer una exageración, pero el triste realizador aún tiene una misión final que cumplir, batallar para que en los cines se proyecten las películas y se publiciten de la manera adecuada.

Esto va desde las condiciones de la proyección, a menudo desastrosa, hasta las fechas. (Te meten la película de relleno en el mes que se sabe bajo de público. Y te la quitan cuando marcha espléndidamente, porque tienen concertado un estreno "importante", por supuesto americano). Sin mencionar los porcentajes abusivos que establecen. (Es normal el 60% para los exhibidores. Del 40% restante, un tercio va limpio para los distribuidores. Con el resto que te queda, una cuarta parte de la recaudación con mucha suerte, tienes que pagar las copias, la publicidad y un largo etc., que incluye hasta la luz de la fachada del cine). Así pueden darse casos como el de "El nido", de Armiñán, que tras recaudar más de 100 millones en taquilla, no sólo no había visto un céntimo su productor-director, sino que todavía la distribuidora (que había adelantado sólo once millones a cuenta) alegaba que les debía dinero.

Y para terminar este desfile de lástimas, sólo recordar que el sufrido realizador también tiene que bregar con otra faceta de la exhibición, que son los festivales o similares. Aquí sí que hay que realizar una labor personal si quieres promocionar tu película, pues raras veces los distribuidores o productores van a echarte una mano.

Si a ésto unes la desorganización frecuente de este tipo de certámenes, llegas a la fase final en que, desesperado, acabas por pegar tú en persona los afiches de la película en el vestíbulo del hotel donde se dan cita los más eximios críticos del festival, para que sepan que existe.

Al llegar a este punto (han pasado de dos a tres años como mínimo desde que tuviste la genial idea de dirigir una película) has aprendido muchísimo de cosas variopintas que jamás creyeras necesarias. Y empiezas a preguntarte si no tendría razón tu respetable padre cuando te reprochaba tus veleidades artísticas y te aconsejaba dedicarte a los negocios o a ser un brillante ejecutivo de porvenir; o a buscar un empleo seguro, por lo menos.

Porque si has llegado a finalizar tu proyecto, tus méritos como realizador pueden discutirse. Pero lo que ya no hay quien te quite es tu capacitación como hombre de empresa y relaciones públicas.

Existen directores de cine excepcionales que consiguen anular el talento para su misión específica con una total ausencia de talento como negociantes. Tal es el caso de Víctor Erice. Pero para lograrlo tienes que resignarte a realizar una película cada diez años y el resto del tiempo retirarte a la Alpujarra, a hacer vida austera de eremita.

(*Posdata*. Dejo para otra ocasión narrar las vicisitudes con la Administración y la "labor de pasillo" en el Ministerio de Cultura para la clasificación y valoración de un film, vital a la hora de su distribución y exhibición. Presiones para que vaya seleccionado a festivales y un largo etc., de gestiones burocráticas que desbordan ampliamente este, que yo quería breve, manual) ▪

CECILIA BARTOLOMÉ EN LA EOC

DISPONIBLE ONLINE
DEL 11 AL 25 DE MARZO A LAS 12:00 H



FICHAS TÉCNICAS DEL PROGRAMA **"CECILIA BARTOLOMÉ EN LA EOC I"**, DISPONIBLE DEL 11 AL 18 DE MARZO:

FICHA TÉCNICA *LA SIESTA*

AÑO: **1962**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **CECILIA BARTOLOMÉ**
GUION: **CECILIA BARTOLOMÉ**
PRODUCCIÓN: **ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA**
DURACIÓN: **4 MINUTOS**

FICHA TÉCNICA *CRUZADA DEL ROSARIO*

AÑO: **1964**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **CECILIA BARTOLOMÉ**
PRODUCCIÓN: **ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA**
DURACIÓN: **11 MINUTOS**

FICHA TÉCNICA *LA NOCHE DEL DOCTOR VALDÉS*

AÑO: **1964**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **CECILIA BARTOLOMÉ**
GUION: **CECILIA BARTOLOMÉ**
PRODUCCIÓN: **ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA**
INTÉRPRETES: **CORAL PELLICER, JOSÉ MANUEL GOROSPE, RICARDO PALACIOS, CONCHA GÓMEZ CONDE**
DURACIÓN: **18 MINUTOS**

FICHA TÉCNICA DE ***MARGARITA Y EL LOBO,*** DISPONIBLE DEL 1 AL 31 DE MARZO:

FICHA TÉCNICA *MARGARITA Y EL LOBO*

AÑO: **1969**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **CECILIA BARTOLOMÉ**
GUION: **CECILIA BARTOLOMÉ**
PRODUCCIÓN: **ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA**
INTÉRPRETES: **JULIA PEÑA, JOSÉ ANTONIO AMOR, ERNESTO MARTÍN, PALOMA GUZMÁN**
DURACIÓN: **45 MINUTOS**
SUBTÍTULOS ADAPTADOS 

FICHAS TÉCNICAS DEL PROGRAMA **"CECILIA BARTOLOMÉ EN LA EOC II"**, DISPONIBLE DEL 18 AL 25 DE MARZO:

FICHA TÉCNICA *CARMEN DE CARABANCHEL*

AÑO: **1965**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **CECILIA BARTOLOMÉ**
GUION: **CECILIA BARTOLOMÉ**
PRODUCCIÓN: **ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA**
INTÉRPRETES: **PILAR ROMERO, FERNANDO LACACI, ALICIA GARCÍA OLVES, JOAQUÍN LÓPEZ DÍAZ**
DURACIÓN: **16 MINUTOS**

FICHA TÉCNICA *LA BRUJITA*

AÑO: **1966**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **CECILIA BARTOLOMÉ**
PRODUCCIÓN: **ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA**
INTÉRPRETES: **ANA MARTÍNEZ, JULIÁN DEL MONTE, MARÍA TRILLO, ELSA BAEZA**
DURACIÓN: **14 MINUTOS**

FICHA TÉCNICA *PLAN JAC CERO TRES*

AÑO: **1967**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **CECILIA BARTOLOMÉ**
GUION: **CECILIA BARTOLOMÉ**
PRODUCCIÓN: **ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA**
INTÉRPRETES: **GLADYS ANSOLA, CHARO LÓPEZ, JULIÁN DEL MONTE, ANDRÉS DEL RÍO**
DURACIÓN: **23 MINUTOS**



Plan Jac cero tres

FLORES EN LA SOMBRA











instagram.com/filmotecaes

vimeo.com/filmotecaespanola

filmotecaespañola.es